

Alexandre Martins (Köln)

**Pessoa *cantado* – der portugiesische Modernist
als fiktiver Liedtexter. Eine Bilanz**

Im Rahmen seiner Untersuchungen zur Poesie der *Presença* (*Folha de Arte e Crítica*, 1927-1940) hat sich Helmut Siepmann auch mit der ersten unmittelbaren Rezeption des Pessoa'schen Werkes beschäftigt (Siepmann 1977: 1, 15). Für eine Publikation im Rahmen der Frankfurter Buchmesse gab Siepmann einen Überblick über die Einzigartigkeit des Phänomens des portugiesischen Modernismus (Siepmann 1997: 75-78). Ein nicht unerheblicher Teil des Interesses an Fernando Pessoa (1888-1935), das der Autor dieses Artikels pflegt, entspringt nicht zuletzt dem Besuch von Veranstaltungen¹ und der Lektüre von Texten Helmut Siepmanns.

Pessoa ist – neben seiner Bedeutung als zentrale Persönlichkeit des *Orpheu*-Modernismus – bis heute auch intermedial sehr präsent. Der portugiesische Regisseur João Botelho verfilmte zweimal Teile seines Werkes: *Conversa acabada* von 1982 basiert auf dem Briefwechsel zwischen Pessoa und Mário de Sá-Caneiro, während Botelho kürzlich mit *Filme do Desassossego* (2010) das *Buch der Unruhe* (1982) filmisch umsetzte. Aber gerade die Vertonungen von Pessos Lyrik sind inzwischen ein Bestandteil der musikalischen Entwicklungen in Portugal und Brasilien.

Das Verhältnis zwischen dem Werk Pessos und der Kunstform Musik lässt sich hauptsächlich aus zwei Perspektiven betrachten. Zunächst gibt es essayistische und künstlerische Beschäftigungen mit Aspekten der Musikalität, wie diese in Pessos ortho- und heteronymen Schriften nachzuweisen sind. Posthum erweitert sich diese Relation um die Vertonung der Poesie Fernando Pessos in den letzten sieben Jahrzehnten als intermedialer Rückgriff. Über diesen Aspekt wird der vorliegende Beitrag einen exemplarischen Überblick geben und die zugrunde liegende intermediale Dynamik vertonter Lyrik einordnen.

Das Konzept musikalischer Lyrik umfasst sowohl Fälle, bei denen Musik und Text als Wechselwirkung bzw. in relativer zeitlicher

¹ Insbesondere Siepmanns Vortrag "Auffälligkeiten bei der Beschäftigung mit der portugiesischen Literaturgeschichte" vom 19.07.2004 an der Universität zu Köln.

Nähe entstehen (etwa das Lied eines Liedermachers), als auch nachträgliche Vertonungen, bei denen zwischen Dichter und Komponist weder eine Identität noch ein direkter Zusammenhang bestehen (dem Kunstlied). Im letztgenannten Fall ist musikalisch gestaltete Dichtung also ein ursprünglich nicht intendierter akustischer Medienwechsel (Danuser 2004: 16; Seiler 2009: 473-474). Aus Sicht der Kunstform Musik deutet die Vertonung also gleichzeitig auf ein internes und externes Feld. Die Selbstreflexivität besteht darin, dass die üblichen Liedangaben zur Autorschaft extern auf ein Gedicht verweisen, das zugleich intern über dessen Musikalität verbunden ist. Dadurch ergibt sich als erster Schritt die Untersuchung, welche Rolle Musik und Musikalität im Werk des vertonten Dichters spielen. Anschließend erfolgt ein exemplarischer Überblick über die Vertonungen und eine Einordnung zur Reziprozität zwischen den beiden Ebenen Text und Musikgenre.

1 Wie musisch ist ein Dichter? Die Musik in Pessoa's Werk

In einem recht frühen, auf 1913 datierten Textfragment vertritt Fernando Pessoa diese These:

A poesia é a emoção expressa em ritmo através do pensamento, como a música é essa mesma expressão, mas directa, sem o intermédio da ideia. Musicar um poema é acentuar-lhe a emoção, reforçando-lhe o ritmo (Pessoa 1966: 73).

Einerseits beschreibt er damit einen Prozess des Ausdrucks, den die Poesie und die Musik gemein hätten. Während aber der poetische Gefühlsausdruck durch das Denken gefiltert bzw. objektiviert werde, sei die "emotionale Expression" der Musik unmittelbar. Andererseits verweist er damit auf die ursprüngliche Einheit beider Kunstformen, welche die Vertonung von Poesie in gewisser Weise wiederherstellen würde, und zwar zugunsten des emotiven Felds.

Bei den weiteren Gedanken dieser Art, die es in großer Zahl gibt, fällt auf, dass Pessoa das Thema Musik hauptsächlich kontrastiv erfasst, das heißt im Abgleich mit anderen Künsten, besonders der Literatur. Um 1915, als die Bewegung des Modernismus mit der ersten *Orpheu*-Ausgabe an die Öffentlichkeit gelangte, verfasste der Essayist und Dichter einen programmatischen Text zum Ästhetikbegriff. Dort postulierte er:

Toda a poesia lírica tem, ou deve ter, uma música própria [...]. — A arte que poetas líricos, às vezes instintivos de todo, têm, é uma composição musical. Uma poesia (lírica ou outra) exige intérprete, como uma partitura [...] (Pessoa 1966: 74).

Stets stellt Pessoa die Poesie als musikalische Form dar; der Dichter sei instinktiv ein Komponist. Die Musikalität steht hier als qualitatives Kriterium der Poesie im Vordergrund, wie auch ein Auszug aus einem deutlich später entstandenen und kunsttheoretischen Text zeigt:

A poesia é [...] a prosa feita música, ou a prosa cantada; o artifício da música é conjugado com a naturalidade da palavra. [...] O verso é a prosa artificial, o discurso disposto musicalmente (Pessoa 1966: 75).

Auch in Pessos Dichtung sind Musik, Musikalität und damit verwandte Aspekte reichlich vertreten. Ein Gedicht seines kosmopolitischsten Heteronyms Álvaro de Campos aus dem Juli 1934 vermittelt eine spontane Reflexion des lyrischen Ichs über die Musik. *A música, sim a música...* ist mehr noch eine zeitweise manische Reaktion auf Klangeindrücke, die bestimmte Empfindungen und Erinnerungen hervorrufen:

A música, sim a música...
A música, sim a música...
Piano banal do outro andar.
A música em todo o caso, a música...
Aquilo que vem buscar o choro imanente
De toda a criatura humana
Aquilo que vem torturar a calma
Com o desejo duma calma melhor...
A música... Um piano lá em cima
Com alguém que o toca mal.
Mas é música...
Ah quantas infâncias tive!
Quantas boas mágoas?,
A música...
Quantas mais boas mágoas!
Sempre a música...
O pobre piano tocado por quem não sabe tocar.
Mas apesar de tudo é música.
Ah, lá consegui uma música seguida —
Uma melodia racional —
Racional, meu Deus!
Como se alguma coisa fosse racional!
Que novas paisagens de um piano mal tocado?
A música!... A música...! (Pessoa 1993: 190).

Ein anderes, auch durch die Darbietung der Fado-Sängerin Mari-za einer breiteren Öffentlichkeit bekanntes Gedicht, *Há uma música do povo* (CD *Transparente*, 2005), wurde Ende 1928 verfasst und zählt zur bis Mitte der 1950er Jahre unveröffentlichten Poesie. Es handelt sich auch formal betrachtet um einen liedhaften lyrischen Text von fünf Vierzeilern in siebensilbiger *redondilha maior*. Mehr noch als die im Titel evozierte Befassung mit einer Liedform, die dem Volk gehöre,² resümiert das Gedicht die Wirkung dieser Musik auf das lyrische Ich. Dabei verdichtet sich die Botschaft, dass diese spezielle Musik *die* Ausdrucksform der *saudade* sei:

Há uma música do povo
 Há uma música do povo,
 Nem sei dizer se é um fado —
 Que ouvindo-a há um chiste novo
 No ser que tenho guardado...
 Ouvindo-a sou quem seria
 Se desejar fosse ser...
 É uma simples melodia
 Das que se aprendem a viver...
 E ouço-a embalado e sozinho...
 É essa mesma que eu quis...
 Perdi a fê e o caminho...
 Quem não fui é que é feliz.
 Mas é tão consoladora
 A vaga e triste canção...
 Que a minha alma já não chora
 Nem eu tenho coração...
 Se uma emoção estrangeira,
 Um erro de sonho ido...
 Canto de qualquer maneira
 E acaba com um sentido! (Pessoa 1956: 102).

Im elften Teil (1930) von Alberto Caeiros *Guardador de Rebanhos* steht der Kontrast von Kunstmusik und der Authentizität des auditiven Naturerlebnisses im Mittelpunkt:

2 Demnach ist *música do povo* nicht mit *música popular*, also “volkstümliche Musik“ gleichzusetzen, sondern steht für ein Lied, das sich das Volk zu eigen macht.

XI

Aquela senhora tem um piano
Que é agradável mas não é o correr dos rios
Nem o murmúrio que as árvores fazem...
Para que é preciso ter um piano?
O melhor é ter ouvidos
E amar a Natureza (Pessoa 1946: 41).

Wenn von einem musischen Diskurs in Pessogas Werk gesprochen werden kann, dann dominiert sicher eine Position, die auch im orthonymen Gedicht *Pobre velha música!* durchscheint. Die Emotionen, die das Hören einer bestimmten Musik beim lyrischen Ich evoziert, sind nicht deswegen stark, weil sie konkrete Erinnerungen wecken, sondern ganz im Gegenteil weil trotz des intensiven Gefühls der Bezug höchst diffus bleibt:

Pobre velha música!
Pobre velha música!
Não sei porque agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.
Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.
Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora (Pessoa 1942: 96).

Anders als bei dem brasilianischen Modernisten Mário de Andrade (1893-1945), der sich programmatisch mit der popularmusikalischen Entwicklung seines Landes beschäftigte, blieb Pessoa bei seinen fragmentarischen Ansätzen und folgt der Inspiration eines poetisch-musikalischen Ideals. Es ist nicht bekannt, dass Pessoa jemals ein Musikinstrument beherrscht oder zumindest erlernt hätte. Die Frage, ob und wie er in diesem Sinne musisch war, ist also nicht zu klären. Abseits dieser künstlerischen Praxis dürfte aber sein intellektueller Zugang zum musikalischen Phänomen – mit stets poetischer Blickrichtung – unstrittig sein.

2 Vertonungen und mit Musik untermalte Rezitationen

Zu den frühesten Vertonungen zählen einige von Fernando Lopes Graça hergestellte Lieder. Mit dem Titel *Duas canções de Fernando Pessoa* wurden zwischen 1934 und 1936 – also noch um Pessogas Todesjahr herum – die Gedichte *Põe-me a mão nos ombros* und *Sol nulo nos dias vãos* für Gesangsstimme und Klavier vertont (Sequeira 2006: XI). 1936 folgte *O menino da sua mãe*, das die inzwischen seit beinahe 25 Jahren im Umkreis des Folkpop recht erfolgreiche Liedermacherin Mafalda Veiga (*1965) in einer am Jazzpop orientierten Version neu vertonte (Losa 2010: 1320). Über 30 Gedichte von Pessoa und seiner Heteronyme versah der Komponist Lopes Graça mit Musik. Nach der Kombination von Gesangsstimme und Klavier steht die Umsetzung für mehrstimmige Ensembles dabei an zweiter Stelle (Sequeira 2006: X-XI).

In das Universum des Fado gelangt Pessogas Poesie erst allmählich. Fadosängerin Amália Rodrigues (1920-1999), die spätestens seit den 1950er Jahren Gedichte von Dutzenden portugiesischen Dichtern in ihrem Repertoire hatte, übergang bei ihrer Auswahl die Lyrik Fernando Pessogas. Begründet wurde dies mit der Tatsache, Pessogas Poesie sei aus Sicht der Interpretin nicht sangbar genug (Graça Moura 2009: 66, 69). Die Sängerin Mariza (*1973), oft als eine der Nachfolgerinnen Amálias gehandelt, hat hingegen bevorzugt auf lyrische Texte von Pessoa zurückgegriffen (Krippahl 2011). Neben dem genannten *Há uma música do povo* gehört auch das esoterische *Cavaleiro monge* dazu.³

Auch abseits des Lissabonner Fado finden sich immer wieder Interpreten und Komponisten, die auf Pessogas Lyrik zurückgreifen. Dichter und Liedermacher José Afonso (1929-1987), für den die Dichtung des Pessoa-Heteronyms Álvaro de Campos ein nicht zu unterschätzende Inspiration darstellte (Flunser Pimentel 2009: 61), vertonte 1972 das allerdings orthonyme Gedicht *No comboio descendente* (LP *Eu vou ser como a toupeira*). Es vermittelt eine südwärts gerichtete Zugreise, die mit spielerischen Wendungen ein Wiegenlied evoziert.⁴ Afonsos Vertonung greift die repetitive Struktur

3 Der Originaltitel des Gedichts lautet *Do vale à montanha* (1932), das Lied erschien auf der CD *Fado curvo* (2003).

4 Vgl. hierzu die Interpretation in Alice Áurea Penteadó (2005).

der drei Strophen auch hinsichtlich der Melodiefolge auf. Das Arrangement nähert sich dem Swing, womit bei der musikalischen Umsetzung der ludische Charakter des Gedichts stärker als dessen introspektive Stimmung berücksichtigt wurde. Auf genau diese Relation zwischen der Leichtigkeit des Liedes und der zurückhaltenden Persönlichkeit, die dem modernistischen Dichter allgemein zugewiesen wird und die Lesart seines Werkes konditioniert, wies Afonso bei Auftritten hin (Pereira Martins 2011: 145).

Afonso's Kollege aus dem Umfeld der Protestmusik, Luís Cília, hatte mit der Albentrilogie *La poésie portugaise de nos jours et de toujours* insgesamt 40 Vertonungen veröffentlicht. Auf dem zweiten Album (1969) ist eine Version von Pessoa's bereits genannten *O menino da sua mãe* zu finden.

Im Rahmen des Projektalbums *Lua extravagante* (1992) vertonte der Sänger und Liedautor Vitorino Salomé (*1942) acht von insgesamt zehn Strophen aus Pessoa's Gedicht *Andaime* (1931 erstmals veröffentlicht) und nannte das Lied *Fado Pessoa*, was im bewussten Kontrast zum Arrangement des Liedes im Stile eines Bolero steht.

“Moonspell” ist eine seit Anfang der 1990er Jahre aktive portugiesische Heavy-Metal-Formation, die größtenteils Texte in englischer Sprache darbietet und auch international Erfolge feierte. Die Gruppe folgt inzwischen hauptsächlich den Stilgrenzen des Subgenre “Gothic Metal”, dessen Themen von düsterer Melancholik geprägt sind. Musikalisch dominieren daher orchestrale Arrangements und die Schwere gutturaler Gesangsstimmen. Obwohl “Moonspell” auch einige Titel in portugiesischer Sprache aufgenommen haben, schrieben sie entsprechend ihres Sprachschwerpunktes für das Lied *Opium* (LP *Irreligious*, 1996) einige englischsprachige Verse, die zunächst eher vage auf Álvaro de Campos' langes Gedicht *Opiário* (1914) verweisen. Auf Portugiesisch endet das Lied dann aber mit der Rezitation der 14. Strophe des Gedichts.

Der in den letzten zwei Jahrzehnten in Portugal vor allem im Umfeld der lusoafrikanisch geprägten Musikszene popularisierte Sprechgesang (Rap und Hip-hop) lebt, wie seine anglophonen Vorbilder, vor allem von sozialkritischen Diskursen und Wortgewalt. Carlos Nobre (*1975), der unter den Künstlernamen “Pacman” und “Pacotes” firmiert, war der Leadsänger der zwischen 1993 und 2010 aktiven portugiesischen Hip-Hop-Gruppe “Da Weasel”. 2010 veröf-

fentlichte er das Soloalbum *O algodão não engana*, dessen erster Titel die Pessoa-Vertonung von Álvaro de Campos' undatiertem *Poema em linha recta* ist. Es folgt als siebter Titel ein vertonter Auszug des Gedichts *Tabacaria* (1928). Beide Titel befinden sich in einer Grauzone zwischen kohärenter Vertonung und mit Hintergrundmusik versehener Rezitation, da "Pacmans" Phrasierung nicht immer der Grundrhythmik folgt und einer Deklamation von Alltagsprosa ähnelt.

3 Konzeptalben

Neben weiteren Beispielen solcher Art, die sich vereinzelt in den Diskografien finden, ist Konzeptalben eine besondere Rolle zuzuweisen. In Brasilien schufen die Kunsthistorikerin Elisa Byington und die Sängerin Olívia Hime anlässlich des 50-jährigen Todestages des Dichters die LP *A música em Pessoa* (1985), die 2002 mit einem Bonustitel und mit neuer Aufmachung neu aufgelegt wurde. Unter den 15 Titeln finden sich nicht nur Vertonungen, sondern auch mit Musik untermalte Rezitationen – darunter auch das vom Autor und Showmaster Jô Soares (*1938) in der Aussprache des europäischen Portugiesisch vorgetragenen *Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa* (nicht datiert) von Álvaro de Campos. Unter den Komponisten der Vertonungen finden sich Namen wie Tom Jobim, Francis Hime, Milton Nascimento, Edu Lobo, Arrigo Barnabé und Dori Caymmi. Auch ein englischsprachiges Gedicht gelangte auf dieses Album. Es handelt sich um das Lied *Meantime* (1917), mit dem der in Brasilien aktive britischstämmige Sänger und Liedautor "Ritchie" (eigentlich Richard David Court, *1952) in einer elektronisch dominierten Vertonung beitrug. Für das Booklet steuerten einige portugiesische und brasilianische Persönlichkeiten wie Augusto de Campos, Millôr Fernandes, António Alçada Batista, Antonio Callado, Afonso Romano de Sant'Anna Kommentare zur Bedeutung des Dichters und seines Werkes bei.

1986 folgte die auszugsweise Vertonung von Teilen aus Pessogas einzigem zu Lebzeiten selbstständig veröffentlichtem Werk. Auf zwei Langspielplatten – der zweite Teil erschien erst 2004 – vereinte der Komponist und Filmemacher André Luiz Oliveira (*1948) für die Interpretation von insgesamt 25 Auszügen aus *Mensagem* (1934) Künstler wie Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Gal

Costa, Belchior, Elba Ramalho, Milton Nascimento und Edson Cordeiro.

Die brasilianische Sängerin Maria Bethânia (*1946), deren Diskografie einige Pessoa-Vertonungen beinhaltet, ehrte den Dichter anlässlich ihres 25-jährigen Bühnenjubiläums mit dem Tourneeprojekt *Imitação da vida*. Die Konzerte standen zwar im Zeichen ihres Albums *Âmbar* (1996), wurden jedoch als Dialog verschiedener Klassiker – nicht nur aus dem Umfeld der *Música Popular Brasileira* (u.a. Chico Buarque, Edu Lobo, Sueli Costa, Raul Seixas, Arnaldo Antunes, Gilberto Gil, Chico César, Alain Oulman, Manuel Alegre, Adriana Calcanhoto) – mit Vertonungen sowie Rezitationen der Lyrik Pessogas konzipiert. Das Ergebnis ist ein Konzertmitschnitt, der 1997 als Doppel-Livealbum herausgegeben wurde. Auch auf ihrem aktuellen Album *Oásis de Bethânia* (2012) rezitiert die Sängerin am Ende des Liedes *Calmaria* Pessogas auf das Jahr 1930 datierte *Não sei quantas almas tenho*.

2009 erschien mit dem Album *Cancioneiro* des Musikers Jardel Caetano eines der jüngsten brasilianischen Beispiele eines konzeptuell-musikalischen Umgangs mit Pessogas Lyrik. Die 14 Titel decken verschiedenste Stilrichtungen ab, u.a. die nordostbrasilianischen Afoxé und Xote.

4 Schlussbetrachtung

Es könnte vertreten werden, dass Pessogas intellektueller Zugang seitens der Poesie durch die Vertonung durchaus ergänzt wird. Dafür spricht der vielfältige Zugang quer durch verschiedenste Musikgenres, der auch Pessogas poetischer Diversität zumindest entgegenkommt.

Durch die Vertonung von Pessogas Dichtung entsteht das Bild eines fiktiven Liedtexters, der das Bild des modernistischen Dichters nicht verdeckt oder verfälscht, sondern erweitert.

Literaturverzeichnis

- Alice Áurea Penteado, Martha (2005): “Fernando Pessoa e Cecília Meireles: o encontro entre poesia e criança”, in: *Espéculo. Revista de estudos literários*, Universidad Complutense de Madrid (<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pessmeir.html>>; 25.03.2012).
- Danuser, Hermann (2004): *Musikalische Lyrik. Teil I*, Laaber: Laaber.
- Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, Lissabon: Círculo de Leitores.
- Graça Moura, Vasco (2009): *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados*, Lissabon: Tugaland.
- Krippahl, Cristina (2011): “Sinto uma responsabilidade enorme para com o meu público – Entrevista com Mariza”, Portugal Post Online, 13.06.2011, in: <[http://www.portugalpost.de/index.php?id=77&tx_ttnews\[tt_news\]=27&cHash=01de16f78eb92250e8e8ef2ddfe3307f](http://www.portugalpost.de/index.php?id=77&tx_ttnews[tt_news]=27&cHash=01de16f78eb92250e8e8ef2ddfe3307f>)> (02.04.2012).
- Losa, Leonor (2010): “Veiga Marques Santo Cordovil, Ana Mafalda da”, in: Castelo-Branco, Salwa (Hrsg.): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, 4 Volumes*, Lissabon: Círculo de Leitores, S. 1320-1321.
- Pereira Martins, Alexandre (2011): *Rekonstruktion der Poetik des portugiesischen Dichters und Liedermachers José Afonso (1929-1987)*. Dissertation thesis, Köln: KUPS (Universität zu Köln) (<<http://kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/4303>>; 02.04.2012).
- Pessoa, Fernando (1942): *Poesias*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1944): *Poesias de Álvaro de Campos*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1946): *Poemas de Alberto Caeiro*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1956): *Poesias Inéditas (1919-1930)*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1966): *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, Lissabon: Ática.
- Pessoa, Fernando (1993): *Álvaro de Campos – Livro de Versos*, Lissabon: Estampa.
- Pessoa, Fernando (1995): *Poesia Inglesa*, Lissabon: Livros Horizonte.
- Seiler, Sascha (2009): “Lied, Chanson, Song”, in: Lamping, Dieter (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Kröner, S. 473-474.
- Sequeira, Sílvia (2006): “A poesia portuguesa na obra de Lopes Graça”, in: Ministério da Cultura (Hrsg.): *Armando José Fernandes – Fernando Lopes Graça*, Lissabon: Biblioteca Nacional, S. X-XI.
- Siepmann, Helmut (1977): *Die portugiesische Lyrik des Segundo Modernismo*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- Siepmann, Helmut (1997): “In der Kunst gibt es keine Enttäuschung – Fernando Pessoa”, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, Nr. 81, 10. Oktober 1997, Frankfurt am Main: MVB, S. 75-78.

Diskographie

- Afonso, José (1972): EU VOU SER COMO A TOUPEIRA, Orfeu.
Bethânia, Maria de (1997): IMITAÇÃO DA VIDA, EMI Brasil.
Bethânia, Maria de (2012): OÁSIS DE BETHÂNIA, Biscoito fino.
Caetano, Jardel (2009): CACIONEIRO, Dançapé.
Cília, Luís (1969): LA POÉSIE PORTUGAISE DE NOS JOURS ET DE TOUJOURS II, Moshé-Naim.
Hime, Olívia (1985): A MÚSICA EM PESSOA, Som livre.
Hime, Olívia (2002): A MÚSICA EM PESSOA, Biscoito fino.
Lua extravagante (1991): LUA EXTRAVAGANTE, Valentim de Carvalho.
Mariza (2003): FADO CURVO, Times Square.
Mariza (2005): TRANSPARENTE, Times Square.
Moonspell (1996): IRRELIGIOUS, Century Media.
Oliveira, André Luiz (1986): MENSAGEM I, Eldorado.
Oliveira, André Luiz (2004): MENSAGEM II, Eldorado.
Pacman (2010): O ALGODÃO NÃO ENGANA, Eigenverlag.
Veiga, Mafalda (1987): PÁSSAROS DO SUL, EMI Portugal.